

El arte *Vivo-Dito*: la escena atrapada entre los tiempos
The art of Vivo-Dito: The scene trapped between times

Fedra Roberto
Universidad Nacional de Río Negro
Argentina
froberto@unrn.edu.ar

RESUMEN

En este ensayo abordaremos el arte *Vivo-Dito* del artista argentino Alberto Greco desde las perspectivas de la *performance-art* y de la noción de *paréntesis* de Louis Aragon, pretendiendo hacer una lectura propositiva sobre estas acciones tan peculiares del artista.

En el apartado (I) se comentará brevemente la práctica artística de Greco, que tempranamente incorpora el gesto corporal a la obra. En el apartado (II) analizaremos cómo y por qué ese gesto permite inscribir el trabajo del artista dentro del campo de la *performance-art*, aun cuando él no se haya propuesto de forma explícita hacer *performance*. Para finalizar, haremos una lectura de sus *Vivo-Dito* a partir de la noción de *paréntesis*, de Aragon, lo que nos permitirá proponer estas performances como una digresión, una detención, una suspensión e incluso como una intensificación de la vida real, con la potencia para desatar las fuerzas imaginantes y creadoras del espectador. Propondremos el arte *Vivo-Dito* como pausa poética devenida del juego del artista con la vida real, que nos permitirá experimentar otras cualidades del tiempo.

Palabras clave: *Vivo-Dito; performance-art; Alberto Greco; paréntesis; gesto*

ABSTRACT

In this essay, we will approach the *Vivo-Dito* art of the Argentinean artist Alberto Greco from the perspectives of *performance-art* and Louis Aragon's notion of *parenthesis*. Our aim is to offer a propositional reading of these unique actions by the artist.

In section (I) we will briefly comment on Greco's artistic practice, which early on incorporates bodily gestures into his work. In section (II), we'll analyze how and why this gesture allows us to place the artist's work within the field of *performance-art*, even though he made not have explicitly

intended to create performances. To conclude, we will read his *Vivo-Dito* based on the notion of *parenthesis*, by Aragon, which will allow us to propose these performances as a digression, a halt, a suspension and even as an intensification of real life, with the power to unleash the imaginative and creative forces of the spectator. We'll present *Vivo-Dito* art as a poetic pause resulting from the artist's playful engagement with real life, enabling us to experience other qualities of time.

Key words: *Vivo-Dito*; *performance-art*; *Alberto Greco*; *parenthesis*; *gesture*

PARERGON (UNA INTRODUCCIÓN)

El artista argentino Alberto Greco mantuvo una conducta transgresora a lo largo de su vida, que imprimió en toda su obra. Previo a la invención de los *Vivo-Dito* en 1962 y que analizaremos en este ensayo, Greco adhirió al informalismo, movimiento que revalorizó el gesto como aspecto vital de la obra y que es fundamental en la deriva del artista. Como señala Rodrigo Alonso, “al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el informalismo introduce el gesto como eje de la producción plástica. La pintura informal se transforma en el sitio donde se imprime la huella de la lucha del artista con la materia” (1).

Las realizaciones de Greco no se desprenden de lo que sucede en el magma artístico de posguerra. Tanto la obra pictórica como las acciones del artista encuadran dentro de las nociones de vanguardia que van contra la museificabilidad, la negación de obra de arte, la incorporación de materiales indignos, conductas inaceptables, la vocación destructiva, de interrupción y de ruptura (en Longoni 25-26). El artista argentino Ricardo Carreira propone la noción de *deshabitación*, “[apuntando] a una teoría social [que] implica una posición ante el mundo, una forma de vivir la vida, una apuesta por transformarla” (45), en la que la obra-vida del creador de los *Vivo-Dito* encuadra perfectamente. Sus acciones tampoco pueden desprenderse de las de otros artistas contemporáneos que deciden abandonar también el *parergon*, como Shiraga Kazuo con *Shiraga's Challenge to the Mud* (1955); Murakami Saburo en *Passing Through* (1956), ambos del grupo japonés *Gutai*; o de la obra de artistas argentinos como Rubén Santantonín con sus *Cosas* (1961), nombre con el cual rehúye la categoría de obra; y Lucio Fontana con *Concepto Espacial* (1959), abriendo la posibilidad del espacio tridimensional, aún sin abandonar el marco. Greco crea sus obras en un contexto revolucionario, que cuestiona las *Bellas Artes* que adormecen los sentidos del espectador. La experimentación con los materiales que Greco inicia en su época informalista, lo llevará a ensayar primero con los fluidos corporales y, poco a poco, a confrontar cuerpo y materia, hasta que la última, en tanto material plástico tradicional como óleo, barro, o tela, pudiera hacerse a un

lado, dejando al cuerpo, en su gestualidad cotidiana, a la intemperie. La materialidad entonces será el cuerpo, tanto propio como ajeno, expuesto, señalado, *silueteado*. El cuerpo como vehículo para la acción, la acción en sí, como obra que implica a los cuerpos sin reparo, al raso. En este recorrido hacia la “desmaterialización” o hacia la desaparición del objeto en tanto *objet d’art*, Greco crea sus *Vivo-Dito*, esos señalamientos espontáneos en y de la vida cotidiana, de personas, objetos e incluso pueblos enteros (tal es el caso de Piedralaves, España), hechos por el artista con su propio dedo, con una tiza o un cartel, y que finalizaban cuando Greco concluía su ademán o cuando el sujeto señalado se retiraba del espacio indicado por él. Greco, con sus gestos, se convierte en artista de acción, en el performer que declara que “una vez concluida [la obra] (...) se ha convertido en un cadáver” (en Aguilar et al 143), coincidiendo con la visión más radical de la performance, hecha por Peggy Phelan:

La única vida del performance ocurre en el presente (...) El performance ocurre durante un tiempo que no se repetirá (...) La desaparición del objeto es fundamental para el performance (...) El performance implica lo real a través de la presencia de los cuerpos vivos.¹ (97-99)

EL GESTO (LA PERFORMANCE)

Los *Vivo-Dito* de Alberto Greco fueron acontecimientos, señalamientos puntuales de la vida real en el contexto de la vida pública, que eran convertidos en obra a través del gesto del artista. Haciendo círculos de tiza o con el dedo alrededor de personas, objetos o animales, firmando estas mismas cosas o pueblos enteros, es que Greco dio origen al *Arte Vivo-Dito* en marzo de 1962, en las calles de París.²

¹ Hemos respetado la traducción de Ricardo Rubio, que toma el género masculino para designar la performance o *performance-art*, lo que es un aspecto que pone en evidencia, aún más, lo liminal de esta práctica, que puede adoptar tanto el género masculino como el femenino. Nosotros elegimos en este ensayo la versión femenina, lo que responde al uso del término en español rioplatense.

² La copia moderna del registro fotográfico de René Bertholo se encuentra en IVAM, Institut Valencià d’Art Modern, Generalitat.

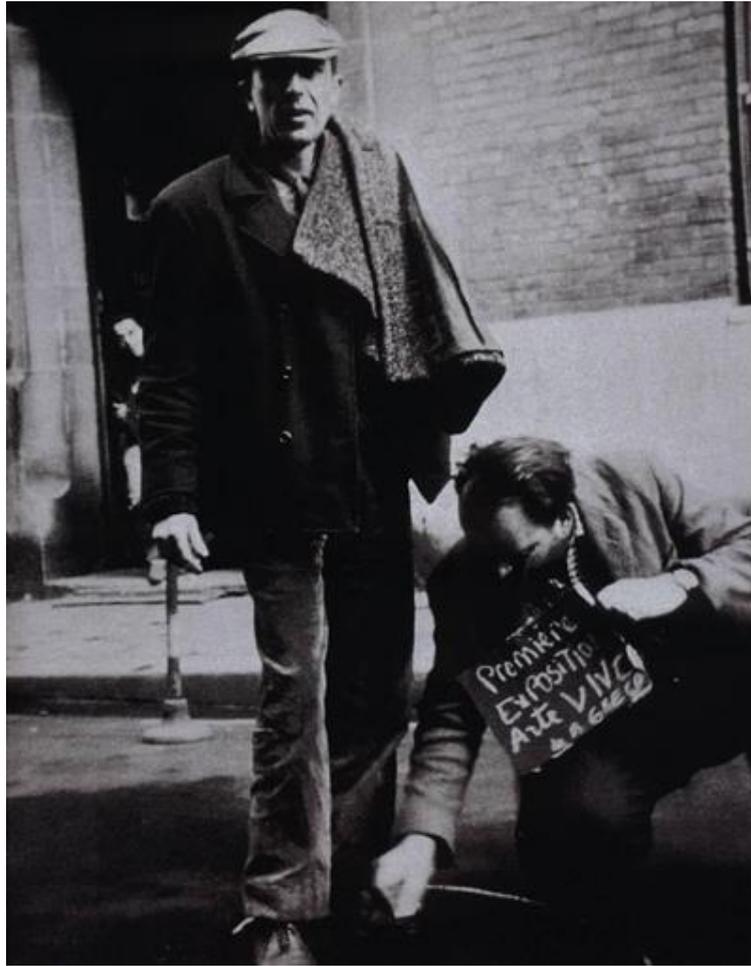


Fig. 1

Primera Exposición *Vivo-Dito*, julio de 1962. Greco rodea con una tiza al escultor Alberto Heredia.

Los *Vivo-Dito* son producto de la necesidad del artista por desbordar el campo de lo pictórico: son un gesto por salirse de la tela, de los materiales que ella puede absorber, y expandirla no sólo fuera del marco y hacia el espacio tridimensional, sino también hacia la vida real. Gonzalo Aguilar señala:

El parergon, el marco que separa la obra de arte de aquello que le es exterior, está hecho con una tiza: se inscribe para borrarse como si de esa manera se mostrara lo precario de ese límite. No sólo eso, su mismo objeto (...) puede abandonar el círculo de tiza y, por lo tanto, la obra. (en Aguilar et al 129)

Greco va a definir el *Vivo-Dito* como “contemplazione e comunicazione diretta. Vuole finire con la premeditazione che significa galleria e mostra” (en Aguilar et al 141).³ Para Greco,

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte (...) Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares, situaciones. (en Pellejero 133)

En 1962 Greco escribe a Rafael Squirru que el *Vivo-Dito* “es vida, es un paseo por la calle (...), una especie de pintura teatro literatura que no es ni pintura, ni teatro, ni literatura” (en Pellejero 269), lo que remarca la superación disciplinar característica de su producción.

En este sentido, vale recordar a Andrea Soto Calderón (72) cuando señala que lo performativo de las imágenes está vinculado al desgarramiento del tiempo y de los espacios hegemónicos. Greco va a provocar este desgarramiento del tiempo, éste va a ser determinante en sus *Vivo-Dito*, dando comienzo y fin a la obra, lo que no sucede en el campo pictórico tradicional, en que ésta permanece en su materialidad misma y dentro de galerías. Esta capacidad para hacer estallar el tiempo y arrojarnos a la vida real como obra deja en evidencia la propia fuerza performante de Greco, su actitud avizorante ante las circunstancias como obra. El gesto como obra.

En el mismo devenir de la obra de Greco, el *gesto* es un tema recurrente, incluso antes de 1962, en que crea los *Vivo-Dito*. Hacia fines de los años cincuenta, en sus etapas informalista y tachista, orinaba sus cuadros: “Greco pintaba cuadros orgánicos: sus óleos con brea y hollín eran puestos en el balcón para que intervinieran las temperaturas, el viento, la lluvia, y además orinaba sus piezas o recurría a orines de sus amigos” (Pacheco, en Aguilar et al 30). Este *gesto* de *mear* incorpora el ademán del artista más allá del de la pincelada: cuerpo e intimidad, como fluidos corporales, hacen a la obra, pero esencialmente, al proceso artístico. La materia y la transformación van a ser fundamentales en su obra y en ella quedarán impresos los efectos de sus acciones. Según Aguilar,

el gesto fundacional de Greco estuvo en su rechazo de la distancia que las herramientas técnicas ponían entre el artista y su producto (...) el trazo de Greco es la inmediatez misma,

³ “Contemplación y comunicación directa, quiere terminar con la premeditación que significan galería y muestra”.

es la vibración de un cuerpo que se zambulle en la tela, la expresión de un ser vivo que quiere continuarse en imágenes. (en Aguilar et al 125-126)

De esta manera, plantea Aguilar que las prácticas de Greco van a desplazar su obra de la lógica visual para derramarla en el campo de lo háptico, y de allí surgirá “una de sus grandes obras-performance: el vivo dito” (126).

Pacheco no sólo describe el ademán del artista para realizar sus *Vivo-Dito*, sino que reseña también el aspecto social que comprendía esta práctica:

Los vivo-ditos no necesitan del hacer en escenarios artísticos: se bastan y sostienen a sí mismos en el instante en que el artista decide agarrar la tiza o firmar un cartón. Además, la visibilidad de los vivo-ditos era masiva; eran simplemente en la calle, allí sucedían, tenían tiempos y espacios propios y accesibles para todos. Cuando Greco rodeó con su tiza al escultor argentino Alberto Heredia en una calle de París, en la mano llevaba un cartón con el texto “Primera exposición de arte vivo de A. Greco”. Al mismo tiempo que señalaba su obra, el artista inauguraba su exposición y tenía su público: la gente común que pasaba por el lugar. (en Aguilar et al 37)

Estas acciones realizadas con su cuerpo son las que permiten inscribir a Greco dentro de la *performance-art* o el arte de acción, apuntar su obra como acontecimiento corporal, como arte-vida, como “cuerpo que piensa”, en palabras de Pietro Strambough. En este sentido, como *cuerpo pensante*, Greco se presenta en marzo de 1962 a la muestra *Antagonismos 2: el objeto* en el Museo de Artes Decorativas de París, llevando sobre sí un cartel con la leyenda *Alberto Greco, obra fuera de catálogo*, muestra a la que no había sido invitado. A través de este gesto intrépido, arriesgado, de este cuerpo insolente, Greco pone en práctica su pensamiento, reflexiones, manifiestos y creencias.

Luego de sus *Vivo-Dito*, o de manera complementaria, Greco va a incorporar personas al cuadro, tanto *in-presentia* como *in-ausentia*, solicitando a la modelo colocarse delante de la tela para pintar a su alrededor, finalizando la acción con el retiro del personaje.⁴ Esto producía el dibujo de una silueta con fondo blanco, casi un fantasma, realizado a través del acto efímero de los performers: Greco mismo y la modelo que se acercaba, permanecía y se alejaba del lienzo, para concluir la acción. El artista lleva su trabajo al campo de lo real: ya no hay representación, sino presentaciones,

⁴ Puede verse “Incorporación de personajes vivos a la tela”, Galería Juana Mordó, mayo de 1964, Madrid en Aguilar et al (191). La fotografía pertenece a la Colección Fundación Espigas, Buenos Aires.

acciones que producen el cuadro y que se tornan *buella* cuando lo real se retira del marco propuesto por Greco.

La pintura y la vida son entonces lo mismo, arte y vida se trenzan, inseparables. Greco desconfía de las convenciones propias del mundo del arte, pero cree en la vida real, y es esa vitalidad la que intenta imprimir en toda su obra: “Una obra tiene sentido cuando se la hace, como aventura total, sin saber qué va a suceder. Una vez concluida, ya no importa, se ha convertido en un cadáver” (en Aguilar et al 143).

Sus *Objets Vivants* (o personas incorporadas a la tela), su *Pintura Espectáculo* son una suerte de *Tableaux Vivants* del siglo XIX, de *Pesebre Viviente* de la Edad Media, que podrían ser una genealogía de sus *Vivo-Dito*, pero en vez de representar, presentan algo único, irrepetible y efímero, de lo que sólo puede haber registros: la reproducción es entonces el registro, a la inversa que los anteriores, en que la reproducción es la obra misma.

Para Soto Calderón,

performar quiere decir dar forma, (...) se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización. El prefijo “per” da entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto, por lo que es también una cuestión de relación con lo informe. (71)

Este *ser en un trayecto* liga la acción a un presente muy potente, a un tiempo y un espacio en *modo gerundio*, a “un ‘ahora’ y un ‘aquí’ hiperintensificados” (219), tal como Gómez-Peña define tiempo y espacio en el campo de la performance.

Greco tiene una relación con lo informe, que lo vincula en la mayoría de sus producciones, con las prácticas performáticas: “Creo en la forma de lo informe. (...) creo en la otra pintura, en la pintura vital, en la pintura grito, en la pintura como una gran aventura de la que podemos salir muertos o heridos pero jamás intactos” (Rojas 1). En su arte *Vivo-Dito*, trabaja y esculpe en un trayecto que no le pertenece, va a la caza de imágenes en la vida real, y éstas se desvanecen con la conclusión del gesto. Sólo quienes están *in situ* advierten la obra creada, mostrada, *señalada* (consciente de esto, Greco siempre se ocupaba de que hubiera registros, en general, fotográficos). “La imagen [adviene] como grieta que se traza en la anarquía de lo que se nos presenta” (Soto Calderón 18). Greco esculpe en el aire.

Este *encuentro* con la imagen siempre es contingente y azaroso, desvinculado de la causalidad y la premeditación (Soto Calderón 88). Greco trabaja sobre lo inesperado, lo casual, a través de esa

“aventura total sin saber qué va a suceder” (en Pellejero 134), pero que sin embargo va a *atrapar* a partir del gesto de señalar y gracias a una actitud alerta de su sensibilidad.

Este *gesto*, que se incrementa con el paso del tiempo, es el que permite filiar su obra a la *performance*. Esta vitalidad, necesariamente corpórea, plasma, desborda y configura todas sus producciones. Una vitalidad incontenible y torrencial que no cabe en un lienzo prolijo y limitado por el marco. Busca el afuera, pide el espacio y lo arrolla. Una vitalidad que con sus *señalamientos* provoca una interrupción de la vida corriente, originando una pausa poética muchas veces enormemente provocadora, al correrse de la narrativa lineal, necesariamente cronológica, en que un cuadro precede al siguiente y sobreviene al anterior. Una *interrupción*.

Al producir esta cesura, esta suspensión espacio temporal, Greco genera una *escena*, en el sentido en que la define Soto Calderón, como “una interrupción de la máquina de la explicación” (99).

LA INTERRUPCIÓN (LA PARENTHÈSE)

Laurent Lavaud sugiere que “han existido dos líneas de fuerza en la historia del concepto de imagen: las estrategias de continuidad (...) y las estrategias de intervalo, que produce rupturas, distingue grados, interrumpe” (Soto Calderón 74). La noción de paréntesis, que pretendemos abordar en este apartado y en relación con el arte *Vivo-Dito* de Greco, responde a la idea de interrupción, de ruptura con la narración de la vida cotidiana que está teniendo lugar. Es una suspensión que da espacio a la aparición de la poesía. Un detenimiento en el fluir del relato para iluminar otra cosa, que se desvía del tema principal. Louis Aragon en *L’Homme fait parenthèse* (602), propone el paréntesis como un espigar por la cerradura, pero no desde afuera y hacia adentro de un recinto, sino a la inversa: el adentro espía deteniéndose en una escena en particular, y dándole una interpretación libre, ya que la cerradura no permite ver el contexto ni asociar la escena a él. Esa detención, ese *recorte*, incita a las fuerzas imaginantes que entraña toda imagen, a danzar su propio desenfreno, a hacer bailar a la anárquica fantasía. El paréntesis es un desprendimiento de la realidad, que concibe una realidad paralela, una realidad parentética. Es, tal vez, un *zoom-in* al devenir en cuestión. Una instantánea que captura algo vital en el paisaje, en la escena.

Cuando Greco produce un *Vivo-Dito*, celebra la contingencia, el azar, la casualidad. Pero no se trata de una celebración vacua sino de un señalamiento de profundidad. No es una extensión horizontal sino vertical dentro de la escena. Un tajo, una grieta capaz de combinar diferentes calidades del tiempo. El tiempo del *Vivo-Dito* absorbe una cualidad que es señalada. No puede ser medida,

porque es pura cualidad. Una invitación a la huida por la ventana, a una posibilidad. Una sugerencia, una puerta para la sospecha en medio del paisaje, tal como Aragon describe, en una de sus tantas formas de hacerlo, el paréntesis: “souple soupçons soupapes, insérées dans le roman y formant un sens distinct” (597).⁵

Las *compuertas* que apunta Aragon nos lanzan hacia lo poético e imaginante, extrayendo, desenterrando no sólo significados distintos, sino la capacidad de juego de quien mira, asiste o lee. Se trata de válvulas que nos arrojan a profundizar en lo que vemos, en el caso de Greco, a develar capas, estratos de la imagen, una propuesta de encuentro con sus sedimentos. Para Aragon, se trata de “une démesure, une profondeur tout à coup découverte” (597),⁶ algo que está allí, pero que no se muestra en primera instancia. Un rastro arqueológico.

Greco, con su trazo en el aire, estimula el encuentro con las capas de un acontecer (¿imagen?). Muestra una ventana para entrar (¿salir?) a la poesía. Señala el aspecto encubierto en un devenir, advirtiendo sobre lo inadvertido (¿acaso la *imagen-síntoma* a la que hace referencia Didi-Huberman en *Ante el tiempo?*).

Soto Calderón sugiere pensar las imágenes como escenas que acogen el peso de sus espectros, y que por ello pueden adentrarse en esta temporalidad quebrada que permite estos significados diferentes a los que alude también Aragon:

La escena es un modo de profundizar en una singularidad desde una temporalidad discontinua, una detención en los vínculos que se construyen en los entrecruzamientos que organizan un determinado aparecer. Permite mostrar las relaciones cuando se están haciendo y no como conclusiones de algo hecho. (Soto Calderón 98-99)

A su vez, para esta autora las imágenes son acontecimientos que tienen lugar dentro del campo visual, y en este campo se encuentran, del mismo modo que para Aragon, los aspectos no visibles de la imagen (85). Es interesante pensar o concebir las imágenes como acontecimientos, por un lado, porque esta concepción les otorga vitalidad, y por otro, porque justamente competen al tiempo y al espacio, a un principio y un final en un espacio preciso. Un acontecimiento es una cosa que sucede, que está sucediendo, como en el caso de los *Vivo-Dito*. Una acción gerundio que nos guía hacia lo *no evidente* de la imagen. Esta acción gerundio es la que señaló asertivamente el psicoanalista inglés Donald Woods Winnicott dentro del campo del juego libre, otorgándole valor

⁵ “Suspiros sospechas válvulas, insertadas en la novela para formar un sentido distinto”.

⁶ “Una desmesura, una profundidad repentinamente descubierta”.

así al proceso de manipulación más que al objeto producido (ver en Barthes 176). Greco juega cuando señala y firma cosas, personas, pueblos, situaciones. Y es esa cualidad lúdica, esa capacidad del artista de jugar con lo que se le presenta, lo que actúa como vehículo para convertir sus *Vivo-Dito* en *paréntesis*.

Qué es un *Vivo-Dito*, se pregunta Gonzalo Aguilar. Y se responde: es “un corte transversal, una detención del tiempo, un instante pero de algo que es fugitivo” (en Aguilar et al 129). Philippe Dufour señala que son estas detenciones en el relato, detenciones parentéticas, las que apuntan la pulsión de vida, “la scandaleuse coexistence de deux visions du monde incompatibles” (136).⁷ Este resaltar la existencia de concepciones del mundo incompatibles es la fuerza, la potencia que albergan los *Vivo-Dito* de Greco. Es a través de ellos que el artista desahoga su emoción, manifiesta su protesta; son el lugar de su reacción emocional, intelectual y estética, parafraseando al mismo Dufour (131). Los *Vivo-Dito* son la conclusión del gesto artístico implicado, de la expresión orgánica de su cuerpo, al mismo tiempo que el compromiso del artista con su propio pensamiento, sus manifiestos, escritos y declaraciones acerca de qué es el arte.

Estos señalamientos de Greco hacen aparecer algo que no está en continuidad con lo que viene de suceder, ni tampoco con aquello que sucederá después. Un perfecto paréntesis, que describe Aragon como una huida fuera del tiempo:

une fuite hors du temps, un moment sans rapport avec ce qui vient avant et ce qui suit après, un moment distinct du contexte, une histoire à soi seule (...) L'interlude. La parenthèse. Distincte et séparée. Qui parle d'autre chose. (604)⁸

Paréntesis que, si bien habla *d'autre chose*, está inserto en *Chronos*, ese tiempo normal en el que desarrollamos nuestras vidas y en el que toda narración tiene lugar. Es necesario zambullirse, tajar la escena, para entrar en el paréntesis. Es indispensable introducirse, atravesar la rasgadura que señala Greco con su vitalidad corpórea, para acceder a esos versos dentro de la narración: incrustados en una temporalidad distinta. Dejarse absorber por la hendidura de un paréntesis demanda la capacidad de comprometerse en la huida. Acoger un *Vivo-Dito* requiere sumergirse en *Kairós*. Reclama apertura para imaginar, percibir, o dejarse infiltrar por lo que sea que brote de ese tajo. Un *Vivo-Dito* solicita dejarse permear, dejarse sorprender, estar dispuesto a evadir el camino

⁷ “La escandalosa coexistencia de dos visiones del mundo incompatibles”.

⁸ “Una huida fuera del tiempo, sin relación con lo que viene de suceder ni con lo que ocurrirá después, un momento distinto del contexto, una historia en sí misma (...) El interludio. El paréntesis. Distinto y separado. Que habla de otra cosa”.

lineal de la escena que se ve, para admitir que tal vez haya otra, sumergida, menos visible, atrapada entre los tiempos.

REFERENCIAS

- Aguilar, Gonzalo, García, M. Amalia y Marcelo E. Pacheco (compiladores). *Alberto Greco ¡Qué grande sos!* Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2021.
https://issuu.com/museomoderno/docs/alberto_greco_que_grande_sos
- Alonso, Rodrigo. *Arte de acción*. Centro Virtual de Arte Argentino, 2011.
http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php
- Aragon, Louis. “L’homme fait parenthèse”. *Henry Matisse, roman*. Éditions Gallimard, 1998, pp. 591-609.
- Barthes, Roland. “Cy Twombly o ‘Non multa sed multum’”. *Lo obvio y lo obtuso*. Editorial Paidós, 1986, pp. 161-179.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Dufour, Philippe. “Le paysage parenthèse”. *Poétique*, vol. 150, no. 2, 2007, pp. 131-147.
- Gómez-Peña, Guillermo. “En defensa del arte del performance”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 11, n. 24, jul./dic. 2005, p. 199-226.
<https://www.scielo.br/j/ha/a/X4xg9p4zVqFMdSC6q8Xvcfy/?lang=es>
- Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Ariel, 2014.
- Pellejero, Paula y Pellejero, Eduardo. *La aventura de lo real. Escritos de Alberto Greco*. Julián Mizrahi, 2020.
- Phelan, Peggy. “Ontología del performance: representación sin reproducción”. En: *Estudios Avanzados de Performance* (Diana Taylor y Marcela Fuentes editoras), Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 96-120.
- Prieto Stambaugh, Antonio. “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”. *Archivo Artea*, 2009.
<https://archivoartea.uclm.es/textos/lucha-libre-actuaciones-de-teatralidad-y-performance/>
- Rojas, Nancy. “Alberto Greco. Estudios iniciales para leer su ‘Vivo Dito’ en Piedralaves”, Mugre Severa (Archivo Nancy Rojas), 2009.
<https://nancyrojas-archivo.blogspot.com/2009/12/alberto-greco-estudios-iniciales-para.html>

Soto Calderón, Andrea. *La Performatividad de Las Imágenes*. Metales Pesados, 2020.